

Por Amanda de la Garza M.

Arrecife

00:29:33 *ella mirada efigie*

Verónica Gerber, documentación en texto de ojos

Archivo

El documento es una brasa aún ardiente. Georges Didi-Huberman dice que una imagen arde. Lo que la hacer arder es el deseo de lo que fue y su destrucción. En el documento queda un remanente de lo real. Sin embargo, la doble cara del documento es que al mismo tiempo que tiene una relación con lo sucedido, obscurece y vela ese presente. Esta es la condición material y temporal del documento.

Los archivos están constituidos por documentos. Hay en el arte contemporáneo, desde hace algunas décadas, lo que varios autores han llamado *furor de archivo*, *fiebre de archivo*. Los museos compran archivos de artistas, conforman colecciones, los exhiben, los investigan, los reordenan, reescriben la historia a partir de ellos. Algunos artistas trabajan con los archivos históricos o generan algunos de corte ficticio. De esta manera es que en el arte contemporáneo el archivo se vuelve materia artística y dispositivo.

La brasa incandescente, la condición de ceniza del documento y por tanto del archivo hablan de su imposibilidad, es decir, de su incompletud como constancia y verdad de lo ocurrido. De esta primera imposibilidad trata el proyecto coreográfico *Arrecife* del Colectivo AM, curado por Alejandra Labastida. Ocurrió en el muac durante nueve días en los meses de agosto y septiembre. En cada uno de esos nueve días, por cinco horas consecutivas, de 12:00 a 17:00, en la sala seis del museo, se presentaron coreografías de los diferentes miembros del colectivo. Una coreografía sucedía a la siguiente. Cada día de presentación acontecía la misma secuencia, los mismo cuerpos. Lo que contenía esta repetición era la presencia de un testigo, un documentador diferente en cada ocasión. Los registros producidos comprendían la fotografía de rostros, un peritaje técnico, la descripción primatológica, un video del contacto

de los pies con el piso, medición del gasto calórico, registro en audio del movimiento, dibujos de torsos y brazos, captación mediante un *smartphone* del movimiento del cuerpo en relación al campo magnético de la tierra, descripción textual de las miradas y los ojos. Cada registro documental es un fragmento, apropiaciones segmentadas de un fenómeno repetitivo más no de un mismo hecho. Una apropiación, expresamente segmentada, de una sola coreografía, cuya duración era de 45 horas, compuesta de documentadores, bailarines y público; elementos y objetos articulando una y otra vez el hecho coreográfico.

Las mesas de documentación estaban colocadas a los costados de la sala. Cada ejercicio de registro era depositado en una de las mesas para su consulta pública en la siguiente fecha de presentación; miércoles, viernes y domingo, durante tres semanas. Los días en los que no había presentación la sala se cerraba, por lo que el público no podía ver la documentación existente. Ésta no podía existir sin el cuerpo, sin el desfase entre la puesta en marcha del registro del cuerpo y el cuerpo en ejecución. La coreografía ocurría en la parte central de la sala. En uno de los muros un cronómetro digital marcaba el tiempo. En la última sesión no había nadie documentando, el ciclo era completado con la coreografía y la presencia latente de los documentos.

El archivo por decisión curatorial y del colectivo no puede ser mostrado, ni consultado de manera fragmentaria o en su conjunto sin el cuerpo vivo. Los documentos resultado de los diferentes registros tienen una dimensión gráfica u objetual; gráficas del gasto calórico, del movimiento en un plano espacial, descripción pormenorizado de un perito que a partir de su evaluación hace una estimado de los seguros por muerte y por accidente, un video de pies y zapatos desplazándose sobre el piso de concreto, un audio en el que se escucha el roce de estos al contacto con el piso. Las fotografías por parte del público estaban prohibidas, un intento por abolir y controlar el documento apócrifo (sin embargo, ocurrió).

El cuerpo

Cuando Martha Rosler hizo a fines de los setenta el proyecto *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* planteó una crítica a la manera ideológica en la cual la fotografía documental había representado el empobrecido barrio neoyorquino The Bowery. Sin extenderme mucho en el proyecto de Rosler valdría la pena decir que consistía en exponer en dípticos fotografías de fachadas vacías a un lado de una serie de palabras inconexas. Un proyecto que trabaja desde la negación de una posible representación.

En el caso de *Arrecife* hay, desde mi perspectiva, un énfasis en plantear la

imposibilidad no sólo del archivo sino de establecer sistemas descriptivos a través de los documentos. Los registros implementados funcionan como aparatos que buscaban producir una descripción y una representación del cuerpo y del movimiento, cada cual desde un lenguaje, ya sea poético, objetivo, científico, visual. Ninguno de los formatos es comparable, ni traducible. No hay posibilidad de reconstruir el hecho coreográfico a partir de la suma de las partes. La imposibilidad del archivo no reside en su destrucción sino en su incapacidad descriptiva. El archivo como dispositivo busca la totalidad, su aspiración es universal, por eso le duele la falta.

Otro momento de negación del archivo lo constituye el cuerpo mismo, como presencia, como lo vivo. Aquello que es inaprehensible no por su epifanía coreográfica, sino porque hay algo de lo que produce el cuerpo que no puede ser descrito. Hay algo de esa materia en el espacio y en el tiempo presente que produce un exceso de sentido. Una materia viva que está sujeta a la interacción con otros cuerpos. El acontecimiento del cuerpo depende de lo que está ocurriendo, del otro cohabitando ese espacio, del cuerpo generando una densidad, modificando sus coordenadas y las condiciones de ese lugar, en esa duración.

El archivo en llamas

La condición efímera del cuerpo en el museo habla de un problema clásico en el ámbito de las exposiciones y del arte vinculado a la desmaterialización del objeto artístico. Sin embargo, esta condición consustancial al acto dancístico, me parece, en este caso, algo menor. Me interesa mucho más la idea del cuerpo ocupando el espacio del museo y lo que ese cuerpo produce ahí a través de la duración de ese acto (cinco horas) y en su repetición programada, pausada, continuada, donde se teje una noción expandida de coreografía.

El cuerpo no está operando desde la idea performática de irrupción o intervención. Se trata más de un problema del choque y tensión entre dos lógicas, a partir de un proceso de absorción mutua: la de la danza y la del cuerpo frente a la lógica del museo y por tanto del arte contemporáneo. Las diferentes coreografías planteadas por los miembros del Colectivo siguen en muchos casos la investigación y la postura crítica del grupo. Parten de una revisión histórica de la danza moderna en México, así como de Estado del Arte de la danza contemporánea. Un ejercicio de crítica institucional, de la manera en que se conformó este campo. *Arrecife* muestra una madurez en términos de las líneas de trabajo y de pensamiento del colectivo, en la medida en que no sólo aparece una condición crítica o incluso humorística, como en piezas anteriores, sino una propuesta que materializa desde el cuerpo ese dicho. Las

coreografías presentadas hablan desde el cuerpo, su tema y materia parten de esta exploración. Una de las escenas más potentes es cuando todos están en la sala y comienzan a hiperventilar, uno a uno, o bien cuando una de las bailarinas mece la cabeza pendularmente, la coronilla apuntando al piso, por varios minutos, en un movimiento repetitivo y casi catatónico. Alguien más baila hasta quedarse sin aliento, otros se desnudan y ejecutan en el encuentro los pasos de segmentos coreográficos inscritos en la cultura visual, un niño ejecuta el movimiento en su corporalidad niña, los cuerpos caen de pronto, alguien camina y chifla.

La potencia del cuerpo está en ser “un campo de batalla”, pero también en su poder desde el ámbito de la micropolítica. De ahí que Suely Rolnik, al hablar de la obra de la artista brasileña Lygia Clark, dijera «la memoria del cuerpo contamina al museo». Es el cuerpo el que logra destruir al archivo, pero no como una condición *a priori*, sino a partir de los parámetros y las tensiones que puede arrojar un proyecto. Una de estas tensiones, mencionada arriba, consiste en poner en confrontación la lógica del arte contemporáneo y la lógica del hecho escénico y coreográfico, y viceversa, al poner en cuestión la temporalidad y la idea de escena, o bien empujarla hacia otro lugar. Al mismo tiempo se produce desde el cuerpo (y esto es muy importante) una crítica a la historia y ejercicio de la danza contemporánea en México, incapaz de producir otros diálogos y de mirarse a sí misma. Una tensión más reside en hacer una nota crítica a la absorción de la danza por el museo, en esta suerte de fiebre dancística que pulula en los museos globales.

Los registros generados de lo que aconteció ahí, en la sala seis del muac, son un documento ceniza, un documento brasa, en donde algo de lo ocurrido reverbera; son sólo el recuerdo, es decir, la memoria de una imposibilidad, la del archivo del cuerpo, aquel sujeto a la biopolítica pero también a su reconversión. *Arrecife* me hace pensar que el cuerpo es un archivo en constante ignición.

*MUAC, del 28 al 30 de agosto y 1, 4, 6, 8, 11, 13 y 15
de septiembre de 2013*